

MŁODA MUZYKA

Rok II. Warszawa, 1 kwietnia 1909 r. № 7.

WYCHODZI 1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

PRENUMERATA:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie rb. *1*.
Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

W Galicji „Młodą Muzykę“ prenumerować można: w Krakowie w księgarni Piwarskiego i Sp., lub w biurze dzienników Salomonowej i we Lwowie w księgarni Altenberga.
W Poznańskiem — w księgarni Niemierkiewicza w Poznaniu.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—7 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 - 5 pp.

TREŚĆ NUMERU.

Wspomnienia historyczne.

(*Od 1—15 kwietnia*).

1 kwietnia 1866 r. ur. się Busoni.
1 „ 1869 r. um. Al. Dreyschock.
1 „ 1880 r. wystawiono we Lwowie operę „Mindowe“ Jareckiego.
1 kwietnia 1732 r. ur. się Haydn.
2 „ 1843 r. otworzono konserwatorjum lipskie.
2 kwietnia 1861 r. ur. się van Dyck.
3 „ 1897 r. um. Brahms.
4 „ 1843 r. ur. się Hans Richter.
5 „ 1784 r. ur. się Spohr.
8 „ 1848 r. um. Donizetti.
8 „ 1870 r. um. Beriot.
8 „ 1879 r. um. Mik. Zaremba (teoretyk, profesor kons. w Petersburgu.
10 kwietnia 1864 r. ur. się d'Albert.
12 „ 1684 r. um. Nicolo Amati w Cremonie.
12 kwietnia 1692 r. ur. się Tartini.
12 „ 1880 r. um. H. Wieniawski.
13 „ 1894 um. F. Spitta.
14 „ 1759 um. Haendel.

ODPOWIEDZI REDAKCJI.

W-ny Kałowski w Williamsbridge New-York. Nr. 1 z r. 1908 i Nr. 1 z 1909 wysyłamy powtórnie. Pismo wysyłamy regularnie, a że numery giną w drodze, za to nie może Sz. Pan mieć żalu do Redakcji.

Wni: Sędzimir, Dutkiewicz, Dyszewski i Tchorzewski w Wilnie. Rb. 14 kop. 40 otrzymaliśmy.

Wna p. Pallulon w Libawie. Prenumerata półroczna wynosi 2 rb. Otrzymaliśmy 1 rb 50 k. Pozostało do zapłacenia 50 kop., które Sz. Pani zechce uregulować przy wznowieniu prenumeraty za następne półrocze.

Wna p. Panieńska w Poznaniu. Wykazu — o który Sz. Pani zapytuje — nie ma. Mamy jednakże zamiar wykaz taki zamieścić w niedalekiej przyszłości w „Młodej Muzyce“.

Wny Kubanowski w Przyrowie. Żądane nuty wyszle Sz. Panu księgarnia Gebethnera, której przesłaliśmy Pańskie zlecenie.

Wna Z. K. w miejscu. Wierszy nie drukujemy. Działo się to w początkach powstania pisma, kiedy na jego czele stał „tryumwirat“.

Wna Ant. Ginalska w Orenburgu. Przesłanych utworów poetyckich nie zamieścimy. Powód: jak wyżej. Za wyrazy uznania — dziękujemy.

Wny p. Rosen we Włocławku. Pracy Szan. Pana dotychczas nie drukowaliśmy.

Przyszłej aktorce. Poinformuje Sz. Panią Redakcja „Sceny i Sztuki“ (Trębacka 10).

Kandydatowi do Warsz. Instytutu muzycznego w Wilnie. Klas ogólnokształcących (na wzór konserwatorjów w Cesarstwie) przy tutejszym instytucie muzycznym niema. Kto jest dyrektorem? Na papierze: I. Paderewski, w rzeczywistości: bezkrólewie.

Prenumeratorowi ze Wspólnej. Czy wymienione w liście Pańskiem pismo jest organem urzędowym Filharmonji Warszawskiej — nie wiemy. Adres dra Chybińskiego: Kraków, ul. Sobieskiego 19. P. Emil Młynarski mieszka w majątku własnym Iłgowo na Litwie. Kto będzie następcą pana Melcera — nie wiemy.



Mieczysław Karłowicz.

(Kilka wspomnień).

Praca niniejsza nie dotyczy twórczości Karłowicza. Może za wczas na nią. Chcę kilka wspomnień zamieścić, może one się przydadzą przyszłemu monografiście. Pisać pragnę o jego poglądach, które wypowiedział w rozmowie ze mną, a raczej w tych wielogodzinnych rozprawach, które prowadziliśmy tyłokrotnie w Krakowie, Monachjum, Berlinie, a które ustawicznie toczyliśmy w korespondencji.

Stałość charakteru, jaką śp. Mieczysław odznaczał się, przebijała w jego poglądach na muzykę i muzyków. Modyfikował je często — to prawda, ale niektóre z nich pozostały do końca jego nazbyt krótkiego życia niewzruszonymi. Mimo, iż jego poglądy na muzykę i jej przedstawicieli często się różniły z moimi i nietylko z moimi, mimo to można było z jak największą precyzją argumentacji i spokojem dyskutować z nim. Wszak to był Europejczyk od stóp do głów, zawsze pełen stanowczości i charakteru, lecz też nigdy nie wychodzący z tonu i taktu, chyba, że jego partner zaczynał z innego stanowiska zapatrywać się na metodę dyskutowania. Wtedy — jak to kilkakrotnie zauważyłem — niweczył jego zapędy milczeniem. Dla krytyki był pobłażliwym, zwłaszcza dla krytyki polskiej. Mawiał, że mu jest zupełnie obojętnem, czy krytyk go „zerżnie" czy nie, byle to czynił z przekonania i bez złej woli. Specjalnie jednakże warszawscy augurowie załatwiali z nim „dawne osobiste porachunki", które wynikały ze stanowczego odrzucenia jakichkolwiek komityw i „skuzynowań się" w pewien sposób. Krytyk, który nawet posunąłby się do najostateczniejszych „wymówek" i „nagan" i któryby nie pozostawił na nim „suchej nitki", mógł z całym spokojem przyjść do Karłowicza i rozmawiać z nim, jakby nie z Karłowiczem. Gdyby jednakże ten sam krytyk zaczął go „chwalić" z jakichkolwiek, leżących poza sztuką powodów, przedstawiłby się dla niego w bardziej, niż podejrzanem świetle. I naodwrót: gdy podczas koncertu wiedeńskiego (w r. 1903)

przybył do Karłowicza pewien krytyk, studjujący wówczas w Wiedniu muzykę, i prawił mu słodkie komplementy, później zaś w „Echu Muzycznem“ (†) napisał słowa wprost przeciwne, Karłowicz zachował dla niego rodzaj pogardy z powodu fałszywego światła, w jakim ten krytyk — mniejsza o nazwisko — przedstawił się. Zdanie krytyki było mu zupełnie obojętne, byle było oparte na szczerości i godności przekonań. Z oburzeniem wyczytał w jednem z „najpoczytniejszych“ pism warszawskich notatkę pewnego „krytyka“ muzycznego o koncercie „Młodej Polski muzycznej“: „wyniki artystyczne i materjalne były marne“. Wstrętem go przejmowało mięszanie spraw artystycznych i „materjalnych“; to też wyraził się z sarkazmem, iż „życzy Młodej Polsce, aby się dorobiła materjalnie i utrzymywała specjalistę, któryby nic nie robił, tylko takich krytyków..., a wtedy zdrowie społeczne zyskałoby wiele“. Czystość, szczerośc i objektywność przekonań musiały być dla tak prawej i białej jak śnieg duszy, synonimem ideału człowieczeństwa, a przedewszystkiem i artyzmu; niestety, musiał odgraniczać się od bagna muzycznego polskiego murem Tatr i wyjazdami do Wiednia, Paryża, Berlina, Lipska i Drezna, w których znajdował wolność, nie krępowaną brudnymi uściskami przeważnie półświatka muzycznego polskiego, w którym „materjalne“ dorabianie się zamieniło twórczość w hyperprodukcję rzeczy tanich, nieszczerych, banalnych, a reklamowanych jako wartościowe dzięki „markom“ hyperproducentów, ujeżdżających na arenie pismideł („skuzynowanych“), konika patrjotyczno-narodowego li tylko w celach „materjalnych“. Gdzie takie osobistości rządziły, tam Karłowicza nie było.

Poglądy jego na kompozytorów były często subjektywne, ale posiadały za sobą moc argumentów, wynikających z rodzaju jego indywidualności. O ile mi pamięć dozwala, pragnę je zreprodukować.

Mszę h-mol *Bacha* uwielbiał ogromnie, a „Et incarnatus est“ z tejże mszy uznawał za jedno z najwznioślejszych arcydzieł muzyki najwyższej. „Wohltemperiertes Clavier“ wspominał z jakiemś szczególnem umiłowaniem, jako przedmiot swych wyczerpujących studjów nad fugą. Jakkolwiek przez Karłowicza przemawiał twórca nowoczesny, mimo to jednak, uznając np. formę fugi, symfonji, sonaty, jak wogóle wszelkie formy cykliczne, za przestarzałe, gdyż nie odpowiadające stanowi dzisiejszych pojęć o formie, widział w klasykach najdoskonalsze wzory wielkiej sztuki. Niech to nie będzie dla niektórych krytyków i muzyków pretekstem do twierdzenia, że Karłowicz „nie uznawał“ dawniejszej muzyki; on tylko twierdzi, że w rozwoju dalszym muzyki formy te nie mogą znaleźć zastosowania. Mimo to np. kochał bardzo fugę Straussa z „Zaratustry“ i „Symfonji domowej“, uwielbiał kontrapunkty ze „Śpiewaków norymberskich“ *Beethovena* znał na wylot, ilekroć słuchaliśmy w Monachjum koncertów, zawierających w programach dzieła Brahmsa, wskazywał dokładnie na reminiscencje z Beethovena (i Schumanna), przyczem dodawał, że jeśli się Brahmsa wielbi mimo tych reminescencji, to nowszych muzyków, zdradzających przejęcie się Wagnerem, nie powinno się z tych samych powodów potępiać, gdyż reminescencje nie są dowodem braku indywidualności i szczerego artyzmu. Szczególnie ukochał Karłowicz V symfonję Beethovena, ostatnie kwartety i sonaty, oraz uwertury. Symfonja h-mol (niedokończona) *Schuberta* była mu jednem z umiłowanych dzieł. Mniej pociągali go Schumann i Mendelssohn. Zato w *Chopinie* tkwił całą duszą i nie przeczył, iż pewne pierwiastki z chopinowskiej muzy znalazły echo w jego własnej twórczości. Zawsze przyznawał mi racje, że u nas Chopin jest za mało kultywowany, że nie miał u nas swej szkoły, że w wykładach teorji, zwłaszcza w harmonji, wprost haniebnie mało analizuje sie jego dzieła, „będące kopalnią najgenjalniejszych harmonicznych pomysłów“. Rzecz dziwna, nie lubił dwuch zupełnie sobie przeciwnych mistrzów nowszej muzyki: *Berlioza* i *Brahmsa*.

W pierwszym uznawał wielkiego reformatora orkiestry, w drugim zaś mistrza formy i polifonji, nie sympatyzując z żadnym. U pierwszego raziła go rozwiana często forma, u drugiego „źle" brzmiąca instrumentacja, często niedołężna. Jednakże „Schicksalslied" Brahmsa, którą pierwszy raz poznał w fortepianowej interpretacji podpisanego, wywarła na nim wielkie wrażenie. Wrażliwy na dobre brzmienie ininstrumentalne, nie lubiał sonat skrzypcowych z fortepianem, w których dźwięki obydwu instrumentow nie kojarzyły się w jego fizjologicznej organizacji. (Wiadomo, że i Wagner nie znosił tego rodzaju muzyki). Symfonję „Faust" *Liszta* cenił bardzo. Wagner, Bruckner, Czajkowski, Cezar Franck, Strauss, Hugo Wolf, Max Schillings, V. d'Indy, Dukas, — oto kompozytorowie, którymi zawsze interesował się szczerze i głęboko. Siódmą i czwartą symfonję *Brucknera* słuchał zawsze z podniesionym duchem, choć nie zachwycał się formą Brucknera. Obok „Patetycznej" uznawał tylko „Franceskę da Rimini" *Czajkowskiego* i słusznie stawiał ją najwyżej z pośród dzieł rosyjskiego twórcy. Z ogromną sympatją odnosił się do Cezara Francka, ale nie z entuzjazmem. Cenił dzieła *d'Indy'ego* za ich wytworność, solidność i pogardę wszelkiej banalności. Straussa stawial najsłuszniej między największymi kompozytorami, ale nie bezkrytycznie. „Pentezyleę" Hugona *Wolfa* (grana w Warszawie pod dyr. G. Fitelberga) nazywał stale gienjalnem dziełem. *Schillingsa* cenił z tych samych powodów, co d'Indy'ego, najbardziej zaś jego muzykę do „Hexenlied" Wildenbrucha. Znane „Scherzo, L'apprenti sorcier" *Dukasa* otaczał szacunkiem. Szczerze nie lubiał muzyki *Mahlera*, lecz i niektórych dzieł *Regera*. Angielskiego kompozytora *Elgara* również nie darzył wielką sympatją, szukał jednak zawsze sposobności poznania jego bajecznych warjacji, ktore usłyszał u podpisanego tylko w fortepianowem wykonaniu. Niezbyt wreszcie wysoko stawiał utwory Pfitznera i Weingartnera, Novaka, Debussy'ego, więcej Ravela, Skrjabina.

Co do polskiej muzyki, to z prawdziwym zapałem odnosił się do dzieł Fitelberga, Różyckiggo, Szymanowskiego i Szeluty, ceniąc w nich wyzwolenie się z pod wpływu warszawskiej szkoły, której jeszcze przed wystąpieniem „Młodej Polski w muzyce" nie wróżył długiej przyszłości z powodu braku solidnych podstaw, zwłaszcza w formie i opracowaniu, prawie zawsze powierzchownem, podobnem do rzucenia szkicu węglem na papier. Czuł się bowiem Europejczykiem, a Europa daje tylko temu kierunkowi uznanie, który opiera się na silnych i wyraźnych artystycznych podstawach. I własnie dlatego cenił tych młodych muzyków, którzy to zrozumieli i którzy — jak mawiał — „mają właśnie z tego powodu niezaprzeczoną przyszłość". Uznawał — jak każdy rozsądny muzyk — pierwiastki narodowe, ale też i wybitnie i subjektywnie indywidualne, mające równe prawo istnienia, jeśli wychodzą od artysty utalentowanego i gruntownie wykształconego. Przeciwny był stanowisku, jakie prasa i starsi (z powodów osobistych) zajęli względem młodych, owszem, pragnął, aby dzieła młodszych i jak najmłodszych były grywane, gdyż z jednej strony nieutalentowani mogą przekonać się o braku talentu i nie tworzyć więcej, niedoświadczeni mogą niejedno poznać przez usłyszenie swego dzieła, a utalentowani mogą pójść jeszcze dalej. Zrozumiałe powody zmuszają mnie, abym nie pisał o tem, co sądził o starszych polskich kompozytorach, zwłaszcza żyjących.

Interesujące są ogolne poglądy Karłowicza na muzykę. Nie był ani zwolennikiem, ani przeciwnikiem muzyki absolutnej lub programowej, o ile coś miała do powiedzenia. Uznając, że tylko orkiestra jest w stanie wyrażać coś bez reszty, uprawiał wyłącznie muzykę symfoniczną — dowód, jak mało dbał o popularność, za którą tak u nas uganiają najczęściej muzycy o małych aspiracjach artystycznych. Co do formy, to uznawał tylko formę wewnętrzną, wolną od matematycznej struk-

tury, natomiast podyktowaną przez poczucie logiki. Mawiał, że łatwiej jest napisać dobrą symfonję, niż dobry poemat symfoniczny. I nic go bardziej nie smuciło, jak to, gdy utalentowany kompozytor puszczał się na bezdroża nielogicznej formy. Nazywał to niedojrzałością techniczną. To samo mawiał o tych kompozytorach, którzy najpiękniejszych swych pomysłów nie umieli wyzyskać symfonicznie. W istocie w takiem pojmowaniu znajdziemy rozwiązanie zagadki, dlaczego Karłowicz z najwybujalszą fantazją umie pogodzić solidność roboty i logiczność formy. Scenizował zwykle na temat tych, którzy o utworach Straussa mawiali, że to „koniec muzyki". „Muzyka nie znajduje się ani w 1/3 części swego rozwoju. Dopiero niedawno wyszliśmy z powijaków" — takie było jego pojęcie o losach muzyki.

Tyle w ogólnych zarysach możnaby na razie powiedzieć o poglądach Karłowicza.

Z projektami rzadko się zwierzał. Jednym z jego zamiarów było wprowadzić na nowo dawny instrument: mianowicie *flet basowy.* Sądził, że paleta orkiestrowa jest rzeczą nieskończoną i niewymierną; a ideowe bogactwo muzyki żąda coraz większych środków dla jego wypowiedzenia.

Czy Karłowicz był „postępowcem" czy „konserwatystą?" Sam dał raz na to zabawną odpowiedź pewnej damie, która tak naiwne pytanie postawiła: „Otóż widzi pani, dziś minęła epoka dyliżansów, w świat jedziemy koleją żelazną lub automobilem. Im dalej w głąb puszczy, tem mniej kolei i dróg dla automobilów. Tam kultura — tu dzikość". *Dr. Adolf Chybiński.*

W Krakowie, 21 marca 1909 r.

Słów kilka o działalności Filharmonji
i Opery Warszawskiej.

Sezon Filharmonji ma się ku końcowi. Tak niedawno nowy Zarząd rozpoczął swą działalność, a już trzeba stwierdzić zupełne bankructwo niby nowego kierunku. Przyznaję, że zadanie było trudne: trzeba było podnieść instytucję, wyczerpaną finansowo i upadającą moralnie. Wynaleziono środki zaradcze, witane z taką sympatją przez wszystkich, dla kogo drogim jest rozwój muzyki w Polsce. Postanowiono popierać muzykę polską (dopiero teraz), posługiwać się siłami odtwórczemi polskiemi, odświeżać repertuar; powołano nowego kierownika. Rozpoczęto działalność... Przyjrzyjmy się jej.

1) *Muzyka Polska.* Czy wystawiono cośkolwiek z muzyki nowszej prócz „Rapsodji" Gużewskiego i „Odwiecznych pieśni" Karłowicza! *) Literalnie nic. Może ze starszej? Urządzono koncert Moniuszkowski, ale nieudolnie; grano kilka dzieł, ale te słyszeliśmy każdego roku po kilka razy! Symfonja Noskowskiego „Od wiosny do wiosny", pomimo, że 3 lata graną nie była, nie doczekała się wznowienia, a cóż mówić o innych, mniej sławnych muzykach polskich!. Zresztą przypomnijmy sobie programy koncertów, to w zupełności wystarczy.

*) Tutaj mowa o koncertach filharmonijnych; koncerty p. Fitelberga, jako autonomiczne, nic wspólnego z Filharmonją nie mają, o nich też tymczasem nie wspominam.

2) *Siły odtwórcze.* Wymownym faktem jest zdziwienie „krytyki“ z powodu wystąpienia pianisty Dąbrowskiego. Ci sami, którzy prowadzili tak zaciekłą kampanję przeciw dawnemu dyrektorowi za ignorowanie muzyki polskiej, tak daleko zaszli w pochwałach pod adresem nowych kierowników, że nadziwić się nie mogli: jest dobry pianista, polak i gra w Filharmonji w Warszawie!

Zaprawdę, zdumienie było bardzo zabawne. Trzeba przyznać Zarządowi, że wprowadził na estradę dużo młodych i niewyrobionych sił, głównie z liczby skrzypków (skrzypaczek) i śpiewaczek (ani jednego dyrygenta; nie lepiej z pianistami). Możnaby to uważać za pewną zasługę, gdyby tutaj chodziło o popieranie młodych talentów; jeżeli jednak zważymy, że starano się nie o lepszych wykonawców, tylko o bezpłatnych i uprzytomnimy sobie tą wyłączność, wzmiankowaną wyżej, zasługa staje się bardzo wątpliwą. *Odświeżenie repertuaru.* Dwa lub trzy większe dzieła na cały sezon! Bogato!... Jedynie wieczory kameralne zasługują na słowo pochwały, a i te były urządzane bezplanowo, jak Bóg da.

Spójrzmy na Operę. W sezonie 1907/8 kierownictwo Opery objęła Filharmonja Warszawska. Zdawało się, że z chwilą przejścia Opery pod kierunek instytucji muzycznej polskiej nastąpią złote czasy dla Opery polskiej, czasy, na które oddawna czekano. Rozczarowanie już w zeszłym roku było wielkie. I nie dziw. Za czasów dawnej gospodarki dawano opery polskie starsze, wystawiano też nowe. W ciągu kilku ostatnich lat poznaliśmy „Marję“ Melcera, „Filenis“ i „Marję“ Statkowskiego, „Wyrok” Noskowskiego, „Dziewicę lodowców“ Gużewskiego. Wtenczas nie chowano oper polskich, jakby ze wstydu, na przedstawienia popołudniowe raz (albo i mniej) w tygodniu. Jeszcze w roku zeszłym wystawiono „Jadwigę“ Kurpińskiego i „Wandę“ Dopplera. Co mieliśmy obecnie? Obecnie, kiedy kierunek Opery spoczywa w ręku ludzi, należących do *polskiego* społeczeństwa; ludzi, którzy weszli na miejsca dyrektora, znienawidzonego za ignorowanie muzyki polskiej i bezplanową gospodarkę? Przyjrzyjmy się zresztą; może muzyka polska jest bardzo biedna, więc na miejsce jej dawano dzieła wartościowe? Niech nam odpowiedzą afisze! Może te dzieła mimo to ściągały publiczność? Na to odpowiedzą kasa i bywalcy operowi, a odpowiedzą przecząco. Może zrobiono to z braku środków? Ale skoro wystawiono „Madame Butterfly”, „Thaïs“, dlaczego pominięto chociażby „Zemstę za mur graniczny“, specjalnie przez Operę Warszawską zamówioną u kompozytora? Niech na to odpowiedzą polscy kierownicy! Spójrzmy na artystów, przyjezdnych zwłaszcza: dość nazwisk Carnioli, Gembarzewska, Dimitrescu, a chociażby Bellincioni, Aino Acté, żeby zrozumieć sytuację i publiczność. Reżyserja — ta nie podoba się nawet naszym panom krytykom, którzy najczęściej wszystko chwalą. Dziwni są ci panowie: myślą, że ich poparcie znaczy naprawdę bardzo wiele; mniemają, że jedni upadają dzięki „nagance“, a drudzy dzięki ich poparciu, prowadząc instytucję nie lepiej, zdołają ją podnieść. Zapominają jednak, że wzmianki o koncertach, zwane szumnie krytykami, nie są zupełnie czytane, chyba tylko przez autorów i artystów. Od pewnego czasu panuje wsród publiczności przekonanie, że u nas niema krytyki muzycznej. Czy może być przekonanie inne, jeżeli krytyki u nas piszą nie ludzie wysoce wykształceni muzycznie, ale (prócz kilku wyjątków) nie muzycy wcale. Trochę fałszować na fortepianie lub wiolonczeli, używać nieco wyrażeń technicznych, mieć do tego dozę (żeby nie powiedzieć gorzej) odwagi, już wystarcza, żeby zostać krytykiem, ba! i więcej nawet. Bezstronność ich jest znaną: wychwalanie znajomych, płaszczenie się przed sławami i napadanie na bezbronnych. Zresztą o tem i wróble świergocą... Wspomniałem o tem głównie z powodu pomysłu dyrekcji Filharmonji, która zwołała przedstawicieli prasy, aby omówić urządzenie stałego komitetu doradczego nie z pośród muzyków, jakby się zdawać mo-

gło, lecz *krytyków*. Pomysł ten iście kupiecki, nie doszedł do skutku, ponieważ większością głosów (a więc nie wszystkimi) został odrzucony. Widocznie uznano, że tak otwarte stosunki familijne byłyby za nadto niesmaczne. W każdym razie jest to nadzwyczaj charakterystyczne i doskonale stwierdza bankructwo pomysłów nowego Zarządu.

Smutno się robi na myśl, że to jedyna scena polska i jedyna instytucja muzyczna w kraju, obowiązkiem najprostszym których jest popieranie muzyki polskiej i krzewienie kultury muzycznej. Tymczasem nie miłość względem swej sztuki widzimy, a raczej nienawiść; nie popieranie, raczej zabijanie. Gdyby te dzieła polskie były naprawdę tak marne; ale kto je osądzi, jeżeli nikt ich nie słyszy? Czy zresztą mało dzieł bezwartościowych grano w obecnym czasie? a ile w dodatku powtarzano!

Czy można dziwić się jeszcze, że muzyka nasza nie posuwa się, a wciąż więcej podlega obcym wpływom rozmaitych ludów, do których muzycy nasi zmuszeni są uciekać? Czy można tym muzykom mieć za złe, że wyrwawszy się z naszego chaosu, ulegają wpływom wysokiej kultury obcej i z Niemiec wracają zniemczeni? Czyja to wina? *P. R.*

Muzycy zmarli w roku 1908.

(*Rimskij-Korsakow, Gevaert, Mac Dowell, Sarasate, Wilhelmi i inni*).

(*Dokończenie*).

August Wilhelmj (1845—1908).

Niemcy zwali go „drugim Paganinim". Czy tytuł nadany Wilhelmjemu był uzasadniony—można powątpiewać, należał on jednak do wybitniejszych przedstawicieli gry skrzypcowej. Drogę do sławy miał wysłaną różami, i już we wczesnej młodości znany był na obu półkulach. Prędko jednakże zapomniano o nim, i gwiazda jego przestała już dawno przyświecać na horyzoncie sztuki odtwórczej.

Wilhelmj urodził się w Ussingen w księstwie nessauskim. Ojciec jego był przemysłowcem i prowadził handel winem. Matka Wilhelmjego odznaczała się wyższą kulturą muzyczną, przytem śpiewała i grała na fortepianie (w grze fortepianowej kształciła się u Chopina). Zdolności do muzyki zdradzał mały Wilhelmj od najwcześniejszej młodości i mając 7 lat grą swą wprowadzał w zachwyt szerokie tłumy. O zdolnościach muzycznych W. wydał pierwszy sąd Liszt i polecił go Dawidowi. W 16 roku życia Wilhelmj został uczniem konserwatorjum lipskiego, które ukończył w r. 1864. Przedmioty teoretyczne studjował pod kierunkiem Hauptmana i Richtera a następnie u Raffa w Wiesbadenie. Po ukończeniu konserwatorjum odbył podróż artystyczną po wszystkich cywilizowanych krajach Europy i koncertował w Szwajcarji, Holandji, Anglji, Francji, Włoszech, Belgji, Rosji i Austrji. W Warszawie grał również dwa razy. W r. 1878 zebrał niewielką orkiestrę i udał się z nią w podróż naokoło świata. Odwiedził prawie wszystkie większe miasta Północnej i Południowej Ameryki, Azji i Australji, zjednywając sobie wszędzie uznanie i sławę pierwszorzędnego skrzypka. Podczas tej podróży, uwieńczonej powodzeniem nie tyle materjalnem ile moralnem, zebrał całe kolekcje najoryginalniejszych przedmiotów, stanowiących cenny zbiór prywatnego muzeum Wilhelmjego. Po powrocie do kraju rodzinnego (r. 1882), syty sławy, spoczął na zdobytych laurach i wespół z Niemannem założył w Bibrich nad Renem szkołę wyższej gry skrzypcowej, która egzystowała jednakże zbyt krótko i nie wydała oczekiwanych rezultatów. W czas pewien potem (w r. 1891) przeniósł się do Londynu i zajął stanowisko profesora gry skrzypcowej w „Guild-hall-Music-School".

Jako zwolennik Wagnera jeszcze przed wyjazdem do Ameryki grał w orkiestrze pod kierunkiem mistrza z Bayreuth i przyczynił się niemało do pierwszej uroczystości wystawienia „Niebelungów“ w Bayreuth w r. 1876.

Gra Wilhelmjego obok pierwszorzędnej techniki odznaczała się pięknym tonem, w którym zawierała się i siła, i miękkość, i przejrzystość. Und welch' einen runden, schlackenfreien Ton wusste er den Saiten zu entlocken — pisze krytyk niemiecki — welche unerschöpfliche Kraftfulle schien dieser Ton zu besitzen... Popisowym numerem Wihelmjego, z którym zapoznał prawie cały świat, była Cavatina Raffa; interpretował przytem stylowo koncert Beethovena i inne dzieła klasyczne

Wilhelmj próbował także szczęścia na niwie kompozytorskiej; dokonał transkrypcji kilku utworów Chopina, napisał koncert skrzypcowy, kantatę weselną, parę pieśni i niewielką liczbę utworów mniejszych rozmiarów.

Zmarł w Londynie.

Paweł Homeyer (1853—1908).

Wirtuoz organowy. Ojciec i dziadek jego byli również mistrzami gry organowej. Kształcił się w konserwatorjum w Lipsku (ukończył również tamtejszy uniwersytet). Koncertował z powodzeniem we Włoszech i Austrji, był organistą lipskiego Gewandhausu i profesorem klasy organowej w konserwatorjum Znane są i cenione wydawnictwa dzieł Bacha Mendelssohna i Schumanna w opracowaniu Homeyera. *R. Ch.*

Ludomir Różycki

jako twórca dramatu muzycznego »Bolesław Śmiały«.

Pierwszym czynem „Młodej Polski w muzyce“ w dziedzinie dramatu muzycznego jest „*Bolesław Śmiały*“ Ludomira Różyckiego. Powiedzmy odrazu: czynem świetnym, którego artystyczne kwalifikacje przerosły nawet najskrajniejszych „heroldów“ „Młodej Polski w muzyce“. Po Różyckim można było spodziewać się dramatu muzycznego Jego pieśni nawet są pełne dramatycznego pierwiastku, tak umiejętnie a silnie przeprowadzonego dzięki zdolności Różyckiego do charakterystyki muzycznej, do nadawania tematom takiej fizjognomji, jaką wymaga tekst—względnie sytuacja—bądź w poezji (pieśni), bądź w programie poetyckim symfonicznego dzieła. Weźmy pod uwagę jego poematy symfoniczne np „Bolesława Śmiałego“ i „Pana Twardowskiego“, a choćby dzieło 19 letniego (wówczas) Różyckiego jak „Stańczyk“, a znajdziemy wszędzie dowody silnego zmysłu dramatycznego. który zresztą wynika z artystycznej organizacji jego wielkiego talentu, którego volumen w zakresie liryki i dramatyczności jest w istocie bardzo znaczny.

Wiemy też, co znaczy w dzisiejszej muzyce celowość w używaniu różnych składników tworzywa muzycznego: mianowicie używanie pewnych harmonji, rytmów (nie mam na myśli rytmów schematycznych tudzież ludowych, lecz raczej polyrytmję), tematów i motywów, mniejszej lub większej polifonji i mieniącej się stu tęczami instrumentacji — wiemy, ile znaczą, zwłaszcza w dramacie muzycznym — te wielokształtne i dające się formować jak glina pod rękami rzeźbiarza czynniki, składające się na wyrażenie tego, co wyrażonem być ma, aby dzieło nosiło na sobie cechę harmonji artystycznego obmyślenia, nakazującego kompozytorowi dramatycznemu, aby stosunek czynników w dramacie muzycznym był wzajemnie objektywnym na rzecz dzieła jako całości. Oczywiście kompozytor może być genjalnym jako muzyk, genjalnym jako kompozytor *dramatyczny*, ale rozwinięcie jego zalet może stanąć w drodze, o ile on sam, jak Wagner, nie jest autorem tekstów — jego „współpracownik“ w zakresie tak zwanego „libretta“. Zupełnej harmonji w jakości muzyki i tekstu nie osiągnięto ani przed ani po Wagnerze, a i sam gigantyczny ojciec „Pierścienia Nibelungów“ często oddalał się od swego teoretycznego

ideału, czego się nie zapierał, „nie mając pod względem poetycznym — jak pisze w jednym z listów — najmniejszej pretensji do doskonałości". Pewna dramatyczna idea lub dramatyczne ujęcie idei, posiadających nawet abstrakcyjne znaczenie, może kompozytora przejąć do głębi i znaleźć w jego absolutnej zdolności twórczej odgłos zrealizowany w niezwykłych pomysłach muzycznych (w tym wypadku — jak w Wagnerze — „narodziny dramatu z ducha muzyki" *nie* w *operowem* tego określenia znaczeniu), — niestety, tekst może mniej lub więcej stawać jego najwznioślejszym porywom na przeszkodzie. I tu rozpoczyna się tragedja dramatycznego kompozytora (por. Maxa Schillingsa w Niemczech), który widzi się zmuszonym do komponowania („Durchkomponieren") tekstu, który raczej w swym charakterze jako całość, nie jako idealny ekwiwalent jego *zamiarów* twórczych, odpowiada jego indywidualności (por. Ryszard Strauss). I to jest powodem, że obok najwznioślejszych i najbardziej unoszących nas przekonywającą siłą ustępów dramatycznych, znajdziemy nawet w najdoskonalszych jako całość dziełach tak zwane „martwe punkty" (por. „Salome" Straussa lub „Moloch" i „Pfeiffertag" Schillingsa, „Peleas i Melisanda" Debussy'ego, „Lobetanz" Thuille'go — także opery Berlioza). I w tych „martwych punktach" spostrzega kompozytor, że ratować może sytuację li tylko, jako czysty muzyk, nie zaś jako kompozytor *dramatyczny*.

Otóż Różycki miał do zwalczenia trudności, jakie mu stawiał tekst, napisany przez p. Aleksandra Bandrowskiego, w którym idea bolesławowska jest pojęta w duchu nie dramatu Wyspiańskiego, lecz jego znanego rapsodu. Treść i psychologiczne przeprowadzenie, zawarte w tymże rapsodzie twórcy „Wesela", stały się „programem" poetycznym najwybitniejszego dzieła symfonicznego Lud. Różyckiego, pod tymże tytułem. Powiedzmy odrazu: w tem ostatniem zdołał R. przeprowadzić jednolicie to, czego nie pozwoliło mu libretto. Zapewne — można sobie powiedzieć, że nic kompozytora nie krępowało w wyborze takiego tekstu, jaki mu ofiarował p. Bandrowski. Z drugiej strony jednak idea bolesławowska tak bardzo go pociągnęła — zwłaszcza, że nie wszystko mógł wyrazić samą muzyką (bez słowa dramatycznego i sceny), że tekst p. Bandrowskiego, który się tą ideą zajął, przykuł go do siebie, tembardziej, że na ogół w porównaniu z dawnymi polskimi tekstami jest nienajgorszy. Razi nas jednak kilka bynajmniej niemałych wad. Naprzód zbudowany jest cały „dramat" nierównomiernie; akcja raz spieszy „prestissimo", innym razem zaczyna postępować zbyt wolno. Wskutek tego nastręczają się dla kompozytora, chcącego utrzymać całość w należycie zaokrąglonej symfonicznej formie, trudności. Psychologicznej, wewnętrznej akcji nie zdołał p. Bandrowski przeprowadzić logicznie i spokojnie, a nie brak także fatalnych „maszynowych bogów", które już z istoty swej są przeciwnikami muzyki i jej swobodnego prawidłowego biegu, polegającego na harmonijnem powiązaniu wszystkich ogniw racjonalnego rozwoju i przyczynowości. Nie ulega wątpliwości, że p. Bandrowski chciał dać możliwie proporcjonalnie zaokrąglone całości poszczególnych obrazów i całych aktów; ale w jednym razie wyszło mu to na dobre, w innym sprowadziło rozwiązanie węzłów dramatycznych tylko zapomocą gwałtu, nie zaś artystycznej roboty psychologicznej. Razi to najwięcej w zakończeniu „dzieła", w którem można było osiągnąć niesłychanie efektowne, oczywiście nie w pospolitem tego słowa znaczeniu, stopniowanie napięcia dramatycznego. Mianowicie w chwili, gdy Bolesław, który budował na „ludzie", widzi, iż ten lud wystąpił wraz z władykami przeciw niemu, należało przeprowadzić psychologję zdziwienia, zawodu, rozpaczy niemal, po której dopiero następuje przekleństwo i przepowiednia losów Polski, włożona w usta króla-banity. To dałoby kompozytorowi sposobność do umiejętnego rozwinięcia tematycznego materjału, do tematycznego przeprowadzenia dramatycznej idei, która tu powinna osiągnąć swój szczyt. Ale autor tekstu unika tego wszystkiego, pędzi naprzód bez wytchnienia, tak, że cała psychologiczna robota cierpi wskutek tego na — galopujące suchoty. Nie mogąc sprostać trudnej ekonomji dramatu, a chcąc osiągnąć gieometryczną równość aktów (względnie odsłon), posiłkawać się musiał p. B. obdarzeniem osób pobocznych (zwłaszcza Krysty) zbyt wielką ilością słów, co w żeńskich „rolach" należy złożyć chyba na karb koncesji pod adresem publiczności, nie mogącej się obejść bez kobiecego pierwiastku — oczywiście scen miłosnych, które zna i kocha okrutnie dzięki wpływowi włoskich oper, w których te sceny ciągną się jak „spaghetto alla napolitana" wśród konwulsyjnych arjosów, zawsze mile drażniących. A te miłosne gry mają właśnie w „Bolesławie" piekielnie małe znaczenie i wyglądają tak, jakby sobie żartowały z tak potężnie tragicznej idei, jak ewentualność utraty korony przez króla, który bądźcobądź ma wiele do roboty nad utrzymaniem ładu. Dlatego wielka rola Krysty traci dramatycznie wobec małej epizodycznej sceny, w której matka, żona i synek Bolesława przychodzą do niego wśród

burzliwej nocy, aby mu obwieścić przekleństwo biskupie. Z tegoż samego powodu scena sporu ze Stankiem choć krótka, lecz dramatycznie bardzo udała (tej można p. Bandrowskiemu powinszować), pozostawia na dalszy ciąg akcji wrażenie potężne i trwałe, jako właściwa ekspozycja tragedji; a to, co przedtem się dzieje, zwłaszcza cała scena oczekiwania Bolesława przez Krystę (która zresztą za jego pojawieniem się — znika ze sceny) jest nawet jako „scena" nudną, a jedynym jej ratunkiem jest w istocie wspaniała i obfita w przepiękne kwiaty liryzmu, któremu daleko do zwykłych szablonowych „scen" miłosnej tęsknoty i refleksji na temat: „coby było, gdyby nie ja i on".

(D. n.). *Dr. Adolf Chybiński.*

Najnowsze dzieło Maxa Regera.

„Prolog symfoniczny do tragedji" (op. 108), oto tytuł najnowszego dzieła Maxa Regera. Wykonanem było dotychczas w Kolonji i Wiedniu, ostatnio zaś usłyszeliśmy je w lipskim Gewandhaus'ie pod dyrekcją kompozytora (na tymże koncercie poprowadził Reger w zastępstwie Nikischa swoje Warjacje na temat Hillera i symfonję Ph. E. Bacha). Po niezmiernie chłodnem przyjęciu „Prologu" w wyżej wymienionych dwuch miastach, przyszła kolej na Lipsk, który również nie lepiej nowość tę powitał. Reger stanowczo w utworze tym nie jest sobą; zawrócił z raz obranej drogi, a wkroczył w atmosferę muzyki programowej, której cały kierunek, nie zważając na niezwykle wybujałą fantazję, cechującą utwory Regera, jest mu zupełnie obcy i wrogi. Fantazja regerowska jednak dotyczy li tylko tej dziedziny, w której umysł jego odgrywa rolę dominującą, czyli, że Reger jest genjalnym, i przytem nawskroś oryginalnym kontrapunkcistą, polifonistą i mistrzem warjacji; brak jednak w jego 108 opusach głębi i czystego natchnienia. I to właśnnie najbardziej razi w „Prologu symfonicznym do tragedji". Słuchając dzieło jego w napięciu w ciągu 50 minut (tak bowiem długo rtwa „prolog") nie odnalazłem w nim ani odrobiny tragizmu. „Tragicznym" natomiast jest fakt, że Reger w tym utworze nie jest oryginalnym. Odgłosy „Dante-Symfonji" Liszta i wagnerowskiego „Tristana" (finał) przebijają aż nader wyraźnie. Niema tu ani szerokości ani polotu. Całość zaś robi wrażenie czegoś wyrafinowanego, przytem niebywale ciężkiego, szczególniej dzięki instrumentacji, której zbywa na przejrzystości.



Karykatura Maxa Regera.

Ign. Neumark.

KORESPONDENCJE.

Kijów, w początku marca.

(Opera—Występy Sobinowa i W. Luce. Koncerty Kubelika. Koncert kompozytorski Żeleńskiego. Wystawienie op. „Janek“.— Recital fortep. Jachles. Koncert Melcera i Pulikowskiego).

Z powodu dużego zjazdu do Kijowa na „kontrakty“ ruch muzyczny był nader ożywiony. W operze odbywały się występy Sobinowa i artystki warszawskiej W. Luce. Sobinow—to śpiewak wielce utalentowany, o wielkim, lirycznym tenorze, z dużą rutyną, umiejący władać swym głosem. Najlepszą kreacją Sobinowa był „Leński" z op. „Eugen: Oniegin“ i „Nadir“ z „Poławiaczów pereł“. P. Luce zachwycała publiczność swym dźwięcznym głosem o wysoce wyrobionej koloraturze. Artystka ujmuje widza subtelnie obmyślaną i pełną wdzieku grą. Największe wrażenie wywarła p. Luce w „Trawiacie“ oraz jako „Lalka“ w „Opowieściach Hofmana“.

W sali klubu kupieckiego (gdzie odbywają się zwykle koncerty) mieliśmy aż dwa występy Kubelika. Głośne imię tego skrzypka—wirtuoza ściągnęło na obydwu koncertach tłumy publiczności. Olśnił je Kubelik nie tyle poezją swej gry, co transcendentalną brawurą oraz niezwykłą czystością wykonania najtrudniejszych utworów swego repertuaru, jako to: Etiud Paganiniego, Symfonji Lala lub Tańców Hiszpańskich Sarasatego Jednak nie poruszył Kubelik żadnej struny szczerej zadumy, nie dostarczył duszy słuchacza chwil podniosłych, chwil głębszego natchnienia....

Dnia 4 marca publiczność kijowska zapoznała się z utworami Władysława Żeleńskiego. Na program złożyły słę: kwartet (w wykonaniu sił miejscowych p p. Pulikowskiego, Ryba, Mullerta i Kaspina) trio na fortepian, wiolonczelę i skrzypce oraz szereg pieśni w wykonaniu p. Korwin-Szymanowskiej. W koncercie tym brał udział tenor opery miejskiej p. Oryszkiewicz. P. Szymanowska (artystka opery lwowskiej) śpiewała z powodzeniem arję z op „Goplana“, wykazując ładny sopran o dzwięcznie brzmiącym „medjum“. Szkoda tylko że p. S. śpiewała na bis parę rzeczy Chopina i Moniuszki, pomijając pieśni Żeleńskiego. P. Oryszkiewicz odśpiewał z uczuciem śliczną pieśń „Poleciały pieśni moje“ oraz na usilne żądanie kilka innych. P. Grąbczewski (przybywszy specjalnie na koncert) spiewał arje z oper Żeleńskiego a na bis między innemi ulubioną „Piosnkę żołnierza“ Moniuszki. Ogólne wrażenie było bardzo dodatnie, a obecnego na koncercie kompozytora wywoływano niejednokrotnie.

W w parę dni potem (korzystając z obecności Zeleńskiego) wystawiono jego spiewną operę „Janek“. Opera ta wypadła na benefis artystki p. Woroniec i miała duże powodzenie. Gdyby nie pośpiech wystawienia oraz niepewność chórów w pięknym ustępie aktu 1-go (co trzeba przypisać małej ilości prób) całość zrobiłaby silne wrażenie. Rolę „Bronki odśpiewała z dużem zrozumieniem p. Woroniec. Jankiem (nieszczególnym) był p. Lazarewow Kompozytorowi urządzono gorące owacje. 9 marca odbył się recital fortepianowy p. Jachles. Sądząc z bogatego programu i krytyk moskiewskich, oczekiwaliśmy prawdziwej uczty duchowej Pianistka ta jednak zawiodła nasze nadzieje. W obecnej bowiem dobie, kiedy wymagania są tak wygórowane, tylko szczupła garstka artystów-wirtuozów spodziewać się może laurów i sławy. A p. Jachles, prócz techniki doprowadzonej do doskonałości, w grze swojej nie ma nic, coby można nazwać artyzmem. W każdej rzeczy czuje się brak zrozumienia i wnikania w wykonywane utwory. Olbrzymi program, złożony z dzieł Bacha, Beethovena. Schuberta, Schumanna, Chopina, Rubinszteina i Liszta, był odegrany wprawnie, lecz monotonnie i bez życia. Twarde, drewniane uderzenie p. Jachles wprost raziło w utworach Chopina i Schuberta (Nocturne, Scherzo i Impromptu f-mol). W „Etiudach Symfonicznych" Schumanna dał się odczuć brak ekspresji (szczególnie w ostatnich 4 ch). Widać w wykonaniu p. Jachles dużą pracę nad stroną techniczną, ale niema tam odczucia, śpiewności w cantilenach, słowem: brak talentu.

Wreszcie 11 b. m. odbył się (niestety, tylko jeden) koncert Henryka Melcera, z udziałem skrzypka Pulikowskiego. Pierwszy raz usłyszeliśmy tego utalentowanego pianistę-kompozytora. Pierwszym numerem programu była śliczna sonata G-dur Melcera, którą wykonał p. Pulikowski z kompozytorem. O sonacie tej (pierwszy raz wykonywanej w Kijowie), słusznie powiada dr. Chybiński, że dzieło to jest nawskroś interesujące i bogate w tematy, świetnie powiązane ze sobą misterną harmonizacją. Wykonanie sonaty było pod każdym względem wzorowe. Najpiękniej udały się p. Pulikowskiemu części środkowe (Scherzo i Antante cantabile). Następnie p. Melcer wykonał parę utworów

Chopina, w wykonaniu których p. M. zaznaczył stylowe pojęcie samego utworu i oddanie jego ducha (Polonez As-dur). Prócz tego p. M. posiada liryzm głęboki i dużą subtelność w oddawaniu misternych form chopinowskich (Berceuse). W drugiej części programu p. Melcer wykonał „Feuerzauber" Wagnera-Brassena i „Tarantellę" Aubera Liszta. W pierwszym z tych dwuch utworów p. M. olśnił czystością i lekkością pasaży, w „Tarantelli" zaś Liszta podziwialiśmy umiejętność stopniowego powiększania siły dźwięku (co posiada Hofman), robiącą wrażenie wzbierania i uciszania się fali morskiej lub wichru jesiennego. Prócz własnej transkrypcji „Prząśniczki" Moniuszki p. Melcer odegrał na bis Etiudę op. 24 Moszkowskiego oraz Caprice Paderewskiego (rzadko grywane). Skrzypek p. Pulikowski odegrał stylowo koncert G-dur Mozarta, nocturne Chopina i mazurka Zarzyckiego i kilka drobniejszych rzeczy na bis. Na tydzień pszyszły mamy zapowiedziany koncert Korolewiczówny i pianistki Ireny Eneri.

Aleksander Wielohorski.

Łódź, w Marcu.

(Warjacje na temat wielkopostny).

Okres wielkopostny w miastach o głębszej kulturze bywa zazwyczaj okresem uczt duchowych, albowiem w tym czasie sztuka muzyczna obejmuje stanowisko dominujące i, działając za pośrednictwem licznych a wysoce artystycznych koncertów, uszlachetnia i doprowadza do równowagi ducha ludzkiego, zdeprawowanego poniekąd poprzednim okresem uciech karnawałowych. Łódzki duch jednakże obojętnie unosi się ponad wszelkie i sztukami i, nie przypisując im widocznie żadnych cudownych własności, nie okazuje wcale skłonności do poddawania się wpływom sztuk pięknych. To też post Wielki jest u nas długim aż do znudzenia okresem umartwień dla ciała i ducha; pościmy bowiem fizycznie, ażeby ukarać ciało nasze za srogie wybryki doczesne, a suszymy moralnie, nie pokrzepiając się sztuką, aby duch nasz, podniesiony przez wrażenia piękne, zbytnio od ciała nie odbieżał. Te tak miłe i charakterystyczne zalety nasze, dążące do stałego umartwienia się w duchu, oceniają w zupełności wszyscy wybitniejsi artyści, szczególniej zaś artyści polscy, rzadko też mamy sposobność usłyszenia kogokolwiek z naszych ulubionych wirtuozów, którzy, doświadczywszy już uprzejmości tutejszej, niezbyt skwapliwie dążą do Łodzi. –

Stulecie urodzin Feliksa Mendelssohna uczczono tu pośród żydowskiej inteligencji, urządzając poważny wieczór muzyczny, na którym zupełnie poprawnie wykonano celniejsze utwory mistrza — powszechnie znane trio d-mol, kwartet smyczkowy D-dur i mało rozpowszechniony a przepiękny oktet smyczkowy. Wykonawcami a także słuchaczami programu byli wyłącznie współwyznawcy Mendelssohna, pozatem koncertem tym nikt więcej się nie zainteresował.

Zawitał też do nas i Śliwiński, który zwykle raz do roku usiłuje mocą swego talentu poruszyć fibry muzyczne łódzkiej publiczności i za każdym razem, zrezygnowany, powiada w duchu—„zawcześnie". Bo my bardzo kochamy sztukę, i jeżeli przypadkiem na przedstawieniu dramatu Słowackiego jest nam zbyt przestworno, to zato w kosztownych kabaretach siedzimy głowa przy głowie; a chociaż na koncercie poety-muzyka słuchacze znajdują się w bajecznie przyzwoitej od siebie odległości, to jednak arcyciekawym produkcjom kinematografu przyglądamy się solidarnie ramię przy ramieniu.

Popamięta też Śliwiński ostatnią swą u nas wizytę, chociażby dlatego, że administracja koncertu ani nawet pomyślała o ogrzaniu sali koncertowej, przypuszczając widocznie, że gra tak wielkiego artysty nietylko dusze, ale i powietrze rozgrzewa. w dodatku nieporozumienia kolejowo-bagażowe pozbawiły naszego artystę fraka, wskutek czego oznajmiono publiczności, że mistrz nasz zasiądzie do fortepianu w — marynarce, a z powodu zupełnej nieobecności ciepła odegra cały program za jednym zamachem Więc tedy, otuliwszy się w karakuły, powitaliśmy serdecznie (a było nas najmniej z pięćdziesiąt osób) sympatycznego gościa, który też, zapomniawszy o wszelkich przygodach, uraczył nas całym szeregiem najpiękniejszych a świetnie oddanych utworów Schumanna, Chopina, Moszkowskiego i Liszta. Zagrał nam również efektowną, choć nieco rozwlekłą sonatę Paderewskiego, a potem bisował bez końca, bo mała garstka słuchaczy, rozpłomieniona wielkim talentem odtwórcy, długo go na estradzie trzymała. Cudowny bowiem koloryt i niebywale szlachetne brzmienie instrumentu, a także nieszablonowy i z wielkim sma-

kiem ułożony program dały nam tak wielką dozę wzruszeń pełnych poezji, że koncert ten długo w pamięci naszej zatrzymamy. A szersza publiczność niechaj żałuje chociażby tego, że nie ma pojęcia, jak wygląda nieporównany artysta—w ubraniu w kratki. Ale bo czemuż nie ogłoszono o tem w afiszach? Byłoby może na sali za gorąco..

St. Szwarcbach.

Z FILHARMONJI.

(18 III) *Koncert na korzyść uczniów Konserwatorjum.* — (19 III) *Koncert Weingartnera.* — (22 III) *Koncert kompozytorski Karłowicza. Dyrekcja: p. Melcer. Skrzypce: p. Barcewicz.* — (26/III) *10-ty koncert p. G. Fitelberga. Skrzypce: P. Kochański.*

Koncert Instytutu Muzycznego (na korzyść niezamożnych uczniów) nie zasługiwał na tak ryczałtowe, w protekcjonalności swej prawie lekceważące traktowanie prasy, z jakiem się spotkał. Oczywiście, wobec tego, że kilka numerów solowych (nie licząc chóru i orkiestry) było wykonanych przez uczniów Konserwatorjum, koncert ten miał kilka zgrzytów, jakie zwykle powoduje nieodpowiednie zaawansowanie do występu publicznego; stwierdzenie więc tego należy do słusznych obowiązków. Ale między uczestnikami koncertu było kilka osób, które z racyi ukończenia studjów już od pewnego czasu mogą i powinny dźwigać na sobie odpowiedzialność za swoją pracę twórczą czy odtwórczą. Niechęć czy nieumiejętność orjentowania się w tem może się tłumaczyć chyba brakiem uczciwości, Tem jest też i zatajenie niechęci do kierownika przez łatwe rzucanie się na jego byłego ucznia (nb. niemotywowane!) Więcej odwagi w bezpośrednio adresowanych zarzutach. Więcej rzeczowej, bodaj ostrej argumentacji, niż poufałego klepania po ramieniu *publicznie przy zaocznem* ogólnem uprzedzeniu, *a priori* potępiającem. To się należy wszystkim zawsze. Jeżeli publiczna ocena pracy artystycznej czy to pojedyńczej osoby, czy całej instytucji, ma być owocną, lub bodaj poważnie traktowaną— w oderwaniu od niegodnej racji stanu *którychkolwiek* kulis świata muzycznego. A takiej oceny oddawna oczekuje słusznie zwane „Konserwatorjum" warszawskie.

P. Ciborowska, pianistka o wyrobionej, wyraźnej technice palcowej przy śmiałości i sile rzutów i wrodzonym temperamencie odegrała Etiudy symfoniczne Schumanna i Scherzo Chopina, jeżeli bez doskonałego pogłębienia w odczuciu ducha utworu, to w każdym razie z większym polotem od kilku popisujących się w sezonie wirtuozów i wirtuozek, a przyjmowanych z większem uznaniem Bez przesady też można jak najgorącej mówić o pysznie zgranej w rytmice i dynamice, jak też w ogólnem pojęciu dzieła parze pianistek w osobach pp. Rytlówny i Januszkiewiczówny (warjacje Saint-Saensa).

Skrzypek p Kłaz grał z taką biegłością techniczną 1-szą część koncertu Czajkowskiego, że gdyby jej dorównywał stopień żywego, ciepłego uczucia, tu niezbędnego —możnaby było to wykonanie postawić na poziomie wymagań wielkiej estrady. Chłód frazowania w grze p. Kłaza pozostawia słuchaczowi możność tylko podziwiania jego sprawności, umożliwiającej mu wykonanie najtrudniejszych miejsc tego koncertu bez zwalniania w tempie, zwykłego nawet u głośnych wirtuozów. Z pomiędzy uczniów Konserwatorjum (oprócz pp. Rytlówny i Januszkiewiczówny) występował doskonały, już bardzo wyrobiony organista p Rosiński (symfonja Guillmanta) i p. Popowska, śpiewaczka z nierówną w całej skali emisją, a w górze płaski i krzykliwy (arja ze „Strasznego Dworu").

Orkiestra i chóry, te ciała zbiorowe, których wartość powinna być punktem honoru każdej poważnej uczelni muzycznej, przedstawiły się różnie. Orkiestra, niezestrojona w dętych i drewnianych grupach, jędrnie i rytmicznie grała uw. „Ruy Blas" (dyr. p. Cielewicz), zaś okazała się za mało odpowiedzialną w dziele bardziej złożonem, a wymagającem i subtelności ekspresyjnej, i wrażliwości na wskazania batuty, i wczucia się w nastrój utworu,—w Hymnie „Smutno mi, Boże" Łopuskiej (do słów Słowackiego).

Chór mieszany (dyr. p. Maszyński) natomiast brzmiał pełno i silnie w finale), z „Mesyasza" Händla i mszy Bacha (niezastąpione utwory dla chórów muzykalnych

a w kantacie Łopuskiej każdej strofie umiał nadać odpowiedni wyraz, i słowa tekstu wymawiał wyraźnie.

Poważne stanowisko, jakie zajmuje Weingartner wśród muzyków wszechświatowych, ugruntowane jest głównie na jego działalności kapelmistrzowskiej. Choć rad uprawia kompozycję w zakresie symfonicznym i pieśniarskim, to jednak nie twórczości jego zawdzięcza cośkolwiek rozgłos jego nazwiska. Tak np., wystawiona przez niego samego symfonja Es dur ma wszystkie zalety *porządnej* muzyki, i obok płytkich efektów ma solidną tęgo brzmiącą instrumentację (ciężką wskutek ilościowego przeładowania w powierzaniu większości pomysłów dużym grupom cz. I i IV)' miejscami brutalna w lubowaniu się rykiem blachy przy towarzyszeniu talerzy, a przytem wszystkiem zręczność roboty kontrapunktycznej, umożliwiającej wysłuchanie na chłodno odrobionych przeróbek tematycznych, wtłoczonych w rytm, mocno nieraz zatrącający wiedeńskim walcem. Gdyby nie zręczne w robocie scherzo i owiane melancholijnym sentymentem andante, ratujące całą symfonję od łatwo nasuwającego się określenia „Kapellmeistermusik",—możnaby po wysłuchaniu tego dzieła mieć *wyłącznie* uznanie dla wiedzy kompozytorskiej Weingartnera, nie zaś dla szaty jej, obojętnej dla oka, szukającego drgnień duszy nieobecnej, zato (widocznie) gorąco oklaskiwanej przez pewne militarne, bardzo znaczące (w sferze *koszarowej* ręce. W dyrygowaniu Beethovenem objawił się Weingartner, istotny Weingartner, jako synonim kapelmistrza o szlachetnym pietyzmie dla odtwarzanych utworów. Wszak jego to autorstwa są te dzieła o symfonjach Beethovena, o sposobie ich pojmowania i prowadzenia, które zdradzają kierunek jego umiłowań muzycznych. W odegranej pod jego dyrekcją muzyce do „Prometeusza" i „Leonorze 3" ujawniło się mistrzowstwo Weingartnera w interpretacji klasyków. Wszystko, co służy niezbędnie do należytego oddania stylu tej muzyki i stąd jej odrębnej piękności, zostało przez Weingartnera uwzględnione więc: żelazna rytmika, pełne smaku zmiany w stopniowaniu ekspressji, sumienne wykończenie szczegółów, pełnia brzmienia wszystkich grup orkiestry. Całość dyrekcji Weingartnera jest nacechowana wielkim spokojem i męską stanowczością.

Koncert, urządzony staraniem Towarzystwa Muz. dla uczczenia pracy kompozytorskiej Karłowicza, zgromadził haniebnie małą ilość słuchaczy. Można już tylko pogardą reagować na tę „haniebność", występującą w każdym ruchu społecznym, mającym być objawem tęsknoty za wyższemi potrzebami kultury. Śpijmy dalej — nic podobnego długo jeszcze nie zbudzi się w tej gawiedzi, której zainteresowanie najłacniej wzbudzić sensacją. Pozorne zajęcie się „szerszej publiczności" twórczością Karłowicza było właśnie następstwem tragiczności losu tego kompozytora. „Wypadek dnia" przestał być aktualnym, więc. . A brakowało, rażąco brakowało na tym „obchodowym" niemal koncercie tych szczególniej, uchodzących za „muzykalnych", którymi wypełnia się zwykle obficie sala Filharmonji — na występach artystów znajomych czy tam jednobarwnych. No, nic dziwnego — wszak koncert organizowała instytucja polska (nie tylko z nazwy). Pod dyrekcją p. Melcera orkiestra grała „Oświęcimowie", i „Odwieczne pieśni", zaś prof. Barcewicz —koncert skrzypcowy. Dział pieśni zastępczo wykonała p. Cygańska.

Zapoznanie się z „Konncertem brandeburgskim" F-dur Bacha (10-ty koncert pana Fitelberga) musiało dostarczyć wiele artystycznego zadowolenia wszystkim szczerym zwolennikom sztuki wzniosłej, prawdziwie przejmującej w razie głębokiego wczucia się w nią, takiem też dziełem jest ów koncert na orkiestrę, jasny i pełen polotu przy całem bogactwie środków polifonicznych i zwartości formy. Na takich niezastąpionych arcydziełach należy kształcić wszelkie deprawacje smaku, zarówno wulgarnego w upodobaniach społeczeństwa, jak i niezrównoważonych kompozytorów.

Koncert skrzypcowy Sibeliusa grany również po raz pierwszy, w harmonizacji i rytmice zdradza swoje finlandskie pochodzenie, co tylko na karb charakterystycznej odrębności twórcy trzeba zaliczyć. Jest utworem bardzo melodyjnym, obfitującym w szerokie frazesy, rozwinięte w sposób dobrze tłumaczący konsekwencję ich melodyjnej linji.

Co do stopnia odpowiedniości swojej w stosunku do techniki instrumentu, to w całości jest koncert Sibeliusa traktowany niewdzięcznie (zwłaszcza finał) ze względu na trudności akordowe i na wielką zmienność pomysłów harmonicznych, nieraz rozbieżnych tonacyjnie w partji solowej względem orkiestrowej. Andante zato odznacza się wyzyskaniem wielkiego przywileju instrumentów smyczkowych: śpiewności.

Cały koncert jest kompozycją nie tylko wartościową, ale i piękną.

Dwuczęściowy utwór symfoniczny p. Szymanowskiego (Allegro pathetique, Allegretto) robi wrażenie niedokończonej symfonji. Daleki jestem od robienia temu dziełu arbitralnych zarzutów, tak co do nazwy, jak i co do jego wartości bezwzględnej. Jednorazowe

wysłuchanie kompozycji skomplikowanej nie mogłoby mię rozgrzeszać z błędów zbyt powierzchownej oceny.

Jakkolwiek symfonja f-mol przez wzgląd na bogatą instrumentację, barwność harmoniczną, śmiałą różnorodność rytmiczną nie daje się żadną miarą wciągnąć do kategorji dzieł ręki niepewnie szukającej kształtu dla swoich myśli, to jednak mimowoli nasuwa się przypomnienie, o ile ten sam kompozytor jest różnym jako twórca preludjów, etiud fortepianowych.

Jeżeli Szymanowski — symfonista jest muzykiem o wysokiej kulturze i dużej wiedzy, to twórcą - poetą jest dopiero Szymanowski w swoich kompozycjach fortepianowych i w pieśniach.

Cokolwiek by się dało powiedzieć o nieoryginalnych pomysłach instrumentacyjnych w symfonji, o jakości przeróbek tematycznych, o manipulowaniu krótkimi odcinkami — to wszystko nie zaciemni rysu symfonii, po którym można sercem poznać każdy utwór Szymanowskiego: poetycznej jakby przymglonej melancholji. To jest znak duszy i jej indywidualności, ale tylko w koncepcji — bo w sposobie jej zrealizowania uderza w tej symfonji zatracenie się osobowości kompozytora na rzecz przejętych wpływów.

Wykonanie wszystkich numerów orkiestrowych (z wyjątkiem nerwowości w „koncercie Brandeburgskim") było bardzo dobre.

Koncert Sibeliusa grał p. P. Kochański z polotem i z brawurowem opanowaniem licznych trudności tego pięknego utworu. *Ad. Wyleżyński.*

Z OPERY

Szanowna Redakcjo!

Każde pismo codzienne, czy perjodyczne bez względu na tytuł, pod którym wychodzi („Gazeta Krawiecka", „Szewc", „Gazeta Felczerska", „Hacefira" etc.) zamieszcza krytyki przedstawień operowych, tymczasem dział ten w „Mł. Muzyce" od dłuższego czasu jest zupełnie pomijany. Zdaje mi się, że w piśmie fachowem krytyka przedstawień operowych powinna być uwzględnianą na równi z krytyką koncertową.

Łączę wyrazy i t. d

Czytelnik „Mł. Muz."

Wobec odebranych dość licznych na powyższy temat interpelacji, zmuszeni jesteśmy dać parę słów wyjaśnienia.

Jakkolwiek Dyrekcja opery udzieliła nam biletu wolnego wejścia na przedstawienia operowe, z biletu jednakże tego krytyk „Mł. Muz." mógł korzystać jedynie w chwili dobrego humoru funkcjonarjuszów opery; najczęściej jednak—po uprzedniem odsyłaniu od Annasza do Kaifasza — oświadczano, że wobec „wyprzedanych wszystkich miejsc w teatrze", wstęp na przedstawienie udzielonym być nie może. Reklamację naszą w tej sprawie Dyrekcja opery raczyła zbyć uroczystem milczeniem. Wskutek tego i nie będąc zwolennikami „narzucania się" dział sprawozdań z przedstawień operowych zmuszeni byliśmy wykreślić ze swego programu. *Redakcja.*

KRONIKA.

= **Z Sekcji imienia Moniuszki przy Warsz Tow. Muzycznem.** Jak świadczy przesłane nam sprawozdanie, rok ubiegły był nadzwyczaj obfity w działalność Sekcji, mającej na celu utrwalenie w społeczeństwie polskiem pamięci twórcy „Halki". Wydanie „dwuch śpiewników domowych" (8 i 9, obejmujących 43 pieśni), „Litanji ostrobramskiej", „Loterji" (operetka w 1-ym akcie), wmurowanie tablicy pamiątkowej na domie przy ulicy Mazowieckiej, w którym umarł Moniuszko, wymurowanie nowego grobu i przeniesienie zwłok Moniuszki i jego żony, uroczysty obchód 50-letniego jubileuszu „Halki", powiększenie zbiorów pamiątek po Moniuszce oraz kapitału na fundusz stypendjalny (oznaczony na 10,000 rb.) — oto główniejsze czyny Sekcji, dokonane w jej 17 roku istnienia.

= **W sprawie konkursu na hasło dla Tow muzycz w Będzinie.** Od jednego z uczestników konkursu otrzymujemy list treści następującej: „Na ogłoszony w końcu zeszłego roku konkurs na hasło dla Tow. muz. w Będzinie nadesłano 18 utworów. Termin nadsyłania prac upłynął 1 stycznia r. b. Panowie sędziowie już dawno przejrzeli wszystkie hasła, lecz wyniku konkursu dotychczas nie ogłosili". Snadź nie pilno ani Towarzystwu, ani pp. sędziom z ogłoszeniem wyniku konkursu.

A może nastąpi to dopiero w rok po terminie, określonym na składanie prac!...

— W Sosnowcu powstała nowa instytucja artystyczna p. n. „**Towarzystwo miłośników sztuki polskiej**“, mające na celu szerzenie zamiłowania do sztuki ojczystej wśród szerokich sfer Zagłębia. Nowemu stowarzyszeniu ślemy serdeczne życzenia owocnej i wytrwałej pracy.

— Oprócz 100-letniej rocznicy urodzin Mendelssohna i 300-setnej rocznicy śmierci Gomółki, w roku bieżącym przypada jeszcze: 14 kwietnia — 150-letnia rocznica śmierci Händla i 31 maja 100-letnia rocznica śmierci Haydna.

— Podczas porządkowania archiwum kapituły polskiej w Krakowie na Wawelu odkryto bogatą **bibljotekę muzyczną, założoną za Zygmunta I.** Uporządkowaniem bibljoteki zajmują się dwaj młodzi muzycy krakowscy, pp. Raczyński i Walewski. Obok licznych rękopisów, zawierających utwory mistrzów włoskich, rozpoznano nieznane dotąd utwory kompozytorów polskich z końca XVI wieku, między innymi Szamotulskiego i Szadka.

— **Najnowszy utwór Paderewskiego** — symfonja w 3 częściach wykonana była 12 lutego r. b. przez bostońską orkiestrę symfoniczną w Bostonie, a następnie w Filadelfji, Nowym Jorku i Baltimore. O dziele tem dzienniki amerykańskie podają następujące szczegóły: Symfonję naszkicował Paderewski w r. 1904, a wykończył wszystkie trzy jej części w grudniu r. z. Zamierza jeszcze dodać scherzo. Napisał je nawet, ale niezupełnie jest zadowolony z wyników tej pracy.

Część pierwsza Symfonji ma przedstawiać przeszłość bohaterską Polski; druga: andante — nastrój liryczny narodu polskiego; trzecia: finał, stanowi poemat poetyczny, osnuty na tle powstania 1863 r. Finał ten grać można oddzielnie, jako utwór sam w sobie skończony. Cała symfonja ma nosić tytuł: Polska.

Część pierwsza, ściśle symfoniczna, najpotężniejsza ze wszystkich, wywołuje też wrażenie największe i przedstawia najobszerniejsze pole do fantazji słuchaczowi, obdarzonemu wyobraźnią, a uprzedzonemu, że przedstawia bohaterską przeszłość Polski. W poemacie symfonicznym, stanowiącym finał utworu, słuchacz odczuwa istotnie to, co artysta zamierzał uwydatnić, a więc tęsknotę za niepodległością, starcie umysłów starszych z młodszymi, rwącymi się do boju, powołanie do broni, muzykę bojową, tren za poległych, wreszcie zapowiedź przyszłości lepszej.

Symfonję rozpoczyna introdukcja długa o nastroju smutnym, a nawet posępnym. Wydaje się, jakby ktoś wyrażał żal nad utratą wolności narodowej, żal tem silniejszy, że łączący się ze wspomnieniami przeszłości świetnej. Stopniowo jednak opowiadający rozgrzewa się pod działaniem wspomnień i zamienia się w barda, opiewającego dzieje bohaterskie.

Część ta, jako całość, robi wrażenie wielkie przez wspaniałość budowy, szlachetność ogólnego zarysu oraz natchnienie wysokie, które ożywia i wzrusza. Ornamentacja w niej jest raczej umiejętna, niż w szczegółach kłopotliwa.

Finał ma charakter opisowy. Rozpoczyna się wyrażeniem zaniepokojenia pełnego przeczuć: muzyką ruchawki i agitacji. Ustęp, malujący bitwę, nie zupełnie podoba się sprawozdawcom, następny jednak, będący wyrazem bólu z powodu przegranej, krytyka podnosi z uznaniem. Część tę autor kończy wzniosłem echem pieśni legjonów Dąbrowskiego.

Wykonanie symfonji trwa 70 minut; autor wprowadza do niej nowy instrument swego wynalazku: tonitruone, wzorowany na maszynie teatralnej do wywoływania wrażenia grzmotów.

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

Od Zarządu Zw. Muz. w Warszawie.

Niniejszym Zarząd Warszawskiego Zw. Mnzyków ma zaszczyt zawiadomić Sz. Panów Członków, iż w dniu 8-ym kwietnia r. b. o godz. 10-ej rano w pierwszym terminie, a o godz. 11-ej w drugim terminie prawomocne bez względu na ilość członków odbędzie się w gmachu Filharmonji ogólne zebranie, na którem będą rozpatrywane następujące wnioski:

1) Sprawozdanie kasowe oraz budżet za rok bieżący. 2) Przyjęcie przez ogólne zebranie zmienionych paragrafów ustawy w myśl § 45 ustawy. 3) Instrukcja dla Zarządu. 4) W sprawie pisma „Młoda Muzyka.“ 5) Wybór członka Zarządu na miejsce p. W. Dłutowskiego. 6) Taryfa płacy. 7) Wolne wnioski.

W sprawie przyjazdu orkiestry Filharmonji czeskiej do Doliny Szwajcarskiej.

Od Zarządu Związku Muzyków w Pradze otrzymano list treści następującej:

Praha, 11/III 1909.

Wielce Szanowny „Zarząd Związku Muzyków“ w Warszawie!

Otrzymawszy list Sz. Waszego Związku, pozwalamy sobie w interesie Cz. Filh. zakomunikować, co następuje: Orkiestra Cz. Filh. *nie była* za pośrednictwem naszego Związku angażowaną do Warszawy. W celu zatrzymania orkiestry w Pradze agitowaliśmy i pracowaliśmy wszelkiemi siłami tak osobistą interwencją w kołach decydujących, jak i drukiem w „Hudebnim Vestniku“, lecz bez skutku. Praga i przedmieścia jej obiecały dopiero od przyszłego sezonu Cz. Filh. zorganizować i ostatecznie utrzymać. Zarząd Cz. Filharmonji traktował z Warszawą *prywatnie*. Również i w rzeczonym Zarządzie interwenjował nasz Związek, lecz interwencja nasza nie była przyjętą; powiedzieli bowiem, że jako przedsiębiorstwo, płacące gażę (!), nie uznają nas — dlaczego więc mieliby traktować ze Związkiem, — choć tutejszy Zarząd dobrze wie, że w Warszawie jest Związek muzyczny, który dysponuje dobrą orkiestrą.

Gdyby więc to angażowanie na lato do Doliny zależało od nas, napewno *wpierw* zasiągnelibyśmy informacji u Sz. Związku Warszawskiego, czy Warsz. Zw. się na to zgadza, respective pozwala, i nie przyjęlibyśmy propozycji od Zarządu Doliny Szwajcarskiej bez porozumienia się z Wami i bez Waszych informacji, ponieważ chcemy z Wami żyć w przyjaźni.

Więc nie jest to winą naszego Związku, również nie można winę ani następstwa zwalać na kolegów, jadących do Warszawy, ponieważ Towarzystwo Łyżwiarskie, czy też osoba upoważniona, traktowała z Cz. Filh. bez wiedzy naszego Związku, a nas ignorowano, dlatego niektórzy koledzy odmówili przyjęcia propozycji jechania do Warszawy, jak również i cała orkiestra Cz. Filh. do Warszawy nie pojedzie.

Kto wie, czy w tej całej sprawie nie gra główną rolę jakaś *poboczna osoba* i pracuje przeciwko Wam, z zemsty za przeszłość, ponieważ i nasz Związek był ignorowany pomimo naszej energicznej interwencji.

Przykro nam, że coś podobnego się jeszcze może dziś praktykować, i że głównie członkowie Związku są z tego powodu poszkodowani.

Raczcie Sz. Panowie niniejszy list zamieścić w „Młodej Muzyce“ i w innych pismach na dowód naszego prawego i honorowego postępowania, bo Wasza, Panowie, sprawa jest naszą sprawą.

Zapewne, było obowiązkiem, ażeby upoważnieni do angażowania orkiestry do Doliny Szwajcarskiej, zwrócili się wpierw do Was—co nas również nie mile dotknęło.

Z szacunkiem

Prezes *K. Blaček*. Sekretarz: *E. O. Bavesz*.

* * *

„Czeskie Słowo“ (d 17/III 1909 Nr. 62) w sprawie wyjazdu orkiestry „Cz. Filh.“ do Warszawy pisze:

„Czy pojedzie orkiestra „Czeskiej Filharmonji“ do Warszawy dla sławy? mamy ważne powody przypuszczać, że nie; można się nawet spodziewać, że tam zrobi ogromne fiasco.

Jeżeli można wierzyć dobrze poinformowanym kołom muzycznym warszawskim, to panuje tam wielkie rozgoryczenie przeciwko przedstawicielom „Cz Filh.: p Dr. Zemankowi, p. Boleszkowi i p. Kropaczkowi, którzy niesłychanie nizką ofertą konkurowali ze znakomitą orkiestrą warsz Filharmonji, i tym sposobem odebrali jej letni sezon w Dolinie Szwajcarskiej.

Takiem niewłaściwem postępowaniem narazili na szwank opinję i sympatję „Cz. Filh.“ i źle usposobili publiczność warszawską zawczasu, która będzie niewątpliwie naszych artystów bojkotować. Lecz i ze strony artystycznej będzie nasza orkiestra reprezentowana bardzo ubogo. Wiadomo, że nie pojedzie do Warszawy cały komplet orkiestry praskiej, ponieważ deklarowało się tylko 22 członkkw, a reszta ma być skompletowana rozmaitą zbieraniną do wysokości 39-iu osób i to ma być reprezentacja „Czes. Filh.“ poza granicami kraju? W dodatku w jakich warunkach!!

Kabaret „Momus“ będzie jej pracodawcą — czego się więc można spodziewać? O czeska sztuko! jakich masz protektorów!!

O stronie finansowej opowiadają całe legendy, dość powiedzieć, że przedstawicielem kabaretu „Momus“ jest znany (!) A. Rajchman, a „Czes. Filh.“ Dr Zemanek!!“

Taki jest głos „Czeskiego Słowa“ w powyższej sprawie. Są również wyciągi i z innych gazet czeskich, które się gorąco zajmują sprawą wyjazdu czeskiej orkiestry i opisują, jak Zarząd Cz. Filh nawiązał rokowania z organizacjami muzycznemi w Wiedniu i Berlinie w celu dokompletowania czeskiej orkiestry do Warszawy. Wymowne!

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki**.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.